

En el vigésimo aniversario de La hora de los hornos, *producida por "Cine Liberación" en tiempos que cine y política, realidad y utopía, formaban un cuerpo casi único. Entre otros, Eduardo Mignogna lo recuerda así:*

"De todas las obras de Pino Solanas, la que más me sorprendió y ayudó fue *Los hijos de Fierro*. Recuerdo que la vi en 1983, en el Centro Cultural San Martín, de pie y esquivando cabezas. Me pareció una película que proponía una apertura muy interesante como código de narración y, pese a las diferencias que tengo con la intención política del film, recuerdo que me conmovió la libertad del lenguaje cinematográfico y un desorden general, aparente, que no era otra cosa que una recia audacia narrativa. Digo todo esto sin poder evitar la automática complicidad que tengo con el autor y parte del equipo técnico. Complicidad que nace en los años en que ver

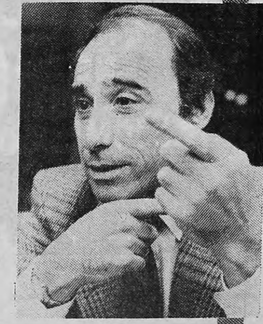
VEINTE AÑOS ANTES DE "SUR"

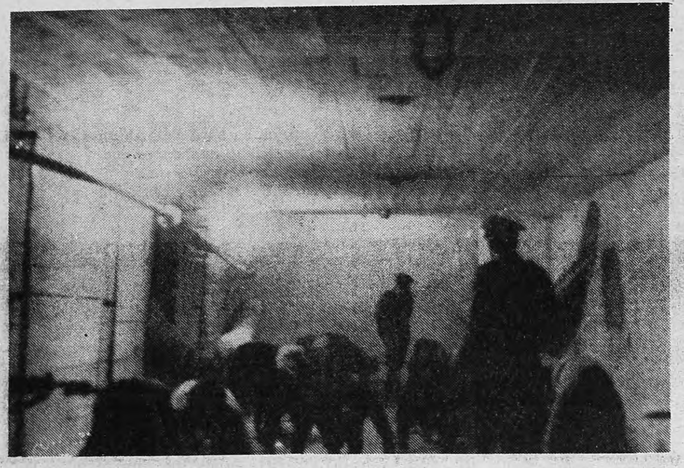
UNA HISTORIA DE PELICULA



La hora de los hornos significaba una prueba de coraje, dado el carácter clandestino que tenían las exhibiciones. En el ciclo que va desde 1968 al 70 querer ver cada una de las tres partes en que está dividido ese importante ensayo fílmico representaba —se quisiera o no— un pertinaz acto de militancia por aproximarse a una alternativa cultural diferente. En esa época, no sólo la policía interrumpía a quemarropa las proyecciones, sino que también había otros factores e imprevistos que, en más de una ocasión, conspiraron contra los empecinados espectadores. En mi caso, el enésimo intento fallido por ver la tercera parte de la obra fue en un almacén de ramos generales de La Matanza, junto a otras cincuenta almas y mientras la lluvia sobre las chapas del techo ahogaba la banda sonora y el claqueo del viejo proyector de 16 mm. De pronto, y cuando el film promediaba sin incidentes ni presunciones de un allanamiento, mi compañero de asiento me dio un codazo y con acento nervioso susurró que en aquel lugar había infiltrados. Miró hacia todos lados y se serenó. Fue entonces que aproveché para observarlo: era un morocho rústico y fortachón con enormes pies y enormes manos. Un minuto después volvía a inquietarse: "... Guarda que aquí hay infiltrados...". repitió, incapaz de contenerse, y en seguida sacó una cuarenta y cinco reluciente y empezó a dar gritos. La proyección se interrumpió y nos desbandamos corriendo y dando saltos por los zanjones de La Matanza. Al llegar a la avenida Crovara, reconocí a mi compañero, el de la cuarenta y cinco, en el interior de uno de aquellos temibles automóviles, junto a otros tres hombres. El infiltrado era él. Y por algún extraño y tenebroso motivo había decidido perdonarnos como a escolares traviesos. Nosotros continuamos avanzando, porque no podíamos evitar ya pasar junto a ellos, y al estar a la altura del automóvil, el gorila aquel nos echó una mirada de diablo y guiñó un ojo. Después se rió, pero su risa sonó a miedo."







Los hijos de Fierro

LA FUSION ESTETICA Y POLITICA

Por Rafael Filippelli

Decir "a veinte años de *La hora de los hornos*" equivale a decir, en la filmografía de Solanas, de *La hora de los hornos* a *Sur,* película que se acaba de estrenar y que parece inscribirse en la etapa iniciada por *El exilio de Gardel*. Al mismo tiempo sería interrogarse sobre qué pasó en el arte cinematográfico durante estos últimos veinte años, no sólo en la Argentina sino en el mundo.

Si uno se pregunta qué se hizo en nuestro país a partir de o contra *La hora de los hornos,* llegaría a una conclusión estremecedora: prácticamente nada. La respuesta sería quizá diferente si se dijera "a treinta años de *La casa del ángel*", de Leopoldo Torre Nilsson. En los años siguientes se filmó a favor o en contra de aquel cine de Torre Nilsson y, a conciencia de que la afirmación puede ser exagerada, una parte del buen cine argentino posterior se hizo a partir de *La casa del ángel, El secuestrador, La caída* y *La mano en la trampa*. Dicho de otro modo, aquel cine no fue meramente epocal.

Si uno hiciera la experiencia de volver a ver, veinte años después, *La hora de los hornos,* seguramente se encontraría con una película fechada: 1968, año emblemático. Fechada por la urgencia de la intervención, por la imperiosa necesidad de incidir sobre la sociedad en un sentido revolucionario, por el programa de unir estética y política prescindiendo de mediaciones convencionales tributarias del realismo o de la tradición de crítica y denuncia. Por lo demás, la película se exhibía en sindicatos combativos, centros de estudiantes y casas de militantes, no sólo porque el gobierno hubiera prohibido su proyección en las salas cinematográficas sino porque *La hora de los hornos* cuestionaba la pertinencia de los cines convencionales como única forma de exhibición de películas. Había que llegar allí donde no llegaba el mercado, donde estaban los contingentes sociales del cambio.

Eran los años de la revolución, del poder al alcance de las manos, del arte político, de metáforas extremas y arriesgadas como "empuñar la cámara como un fusil". Pero eso no ocurría sólo en la Argentina. Godard rompía con el sistema de producción, distribución y exhibición de películas y filmaba, de 1968 a 1971, entre otras, *Le gai savoir,* prohibida por la censura francesa, *Cinétracts, Un film comme les autres, British sounds, Pravda, Vent d'est, Luttes en Italie, Jusqu'a la victoire, Vladimir et Rosa,* casi todas de duración incompatible con los sistemas de exhibición comercial: sesenta, cuarenta, cincuenta o treinta minutos, rodadas en 16 milímetros y a veces en blanco y negro. También *La hora de los hornos* podía tener duraciones no convencionales, perder escenas, soportar el agregado de otras, ser interrumpida para la discusión de la militancia.

La consigna de la época era vanguardia estética y revolución política: en Europa, con el acento puesto en la lucha de clases; en la Argentina (y *La hora de los hornos* es su mejor ejemplo), en la contradicción imperialismo/dependencia y oligarquía/pueblo, en la aplicación de las tesis de Fanon sobre el Tercer Mundo y en el papel consiguiente que, en el proceso político, debía cumplir el peronismo llamado revolucionario.

Nunca me gustó del todo *La hora de los hornos* y si bien ésta no es precisamente la ocasión para desarrollar los motivos, sería de una blandura impropia con el talento de Solanas no mencionar su maniqueísmo ideológico y narrativo y la mostración un poco exhibicionista de algunos de sus recursos estéticos. Sin embargo, hoy, veinte años después, debo reconocer lo importante que fue la existencia de esta película. Intentaba una síntesis de historia y política (o de la historia al servicio de la política), de reportaje y documento; escuchaba las voces de aquellos que el cine no había escuchado, inventando una forma del film político cuya tensión hacia el cambio era tan imperiosa como su esquematismo ideológico. Solanas, con *La hora de los hornos,* ganó también una audiencia europea, con justicia: decía aquello que allá quería escucharse, con una estética que por su sistema de mezclas, era la esperada del Tercer Mundo. "Eramos refinados salvajes revolucionarios y bricoleurs", se dijo entonces.

En este sentido, vuelvo al comienzo, de *La hora de los hornos* a *Sur* (que no vi) o a *El exilio de Gardel* (que sí he visto), Solanas parece sintonizar una vez más el espíritu de una época. No sé si esto es un mérito, pero es evidente que Solanas ha sabido reconocer los cambios producidos en el mundo y en el cine. No sólo en cuanto a los sistemas de producción y exhibición de películas, sino también a los virajes de la moda. Del distanciamiento a la identificación, del cine épico al intimista con trasfondo social, del collage violento a la fluidez narrativa, Solanas acompaña así el ocaso de las vanguardias y la Nueva Alianza del cine en busca de su público.

EL CRUC[...] LA REALIDAD Y [...]

Por [...]

Guionada por el propio autor; en pleno montaje, fue denunciado como subversivo por el servicial pasquín *Prensa Confidencial* y tuvo que huir del país. De los sutiles manejos políticos sabría muy pronto Octavio Getino, cuando intentó instrumentar la siempre postergada ley del seis a uno —que obligaría a productores y exhibidores a mostrar una película argentina por cada seis extranjeras— y se encontró con que en el país empezaba a faltar insulina. A un año del gobierno radical, el director de *Quebracho,* Ricardo Wullicher, quiso llevar adelante la misma propuesta y terminó renunciando a su puesto de subdirector del Instituto de Cine. Así que veinte años no es nada y las estrategias artesanales y políticas instrumentadas con *La hora de los hornos* —búsqueda de otros canales de exhibición, inserción en sindicatos o en clubes de barrio— vuelven a ser cíclicamente un exotismo. Aún hoy —cuando Pino Solanas ha entrado, directamente, en el mecanismo más tradicional de la industria del cine— hay quienes niegan los doscientos mil argentinos, entre los cuales más de dos mil fueron encarcelados o fichados, que vieron su ensayo de cine político.

En aquella primera declaración del grupo se decía que *La hora de los hornos* era, antes que un film, un acto. "Un acto para la liberación. Una obra inconclusa, abierta para incorporar el diálogo y para el encuentro de voluntades revolucionarias. Obra marcada por las limitaciones propias de nuestra sociedad y de nosotros, pero llena también de las posibilidades de nuestra realidad y de nosotros mismos."

Estaba firmada en mayo de 1968. Ayer, desde París, llegó un cable. Dice que una exposición dedicada a recordar los acontecimientos de aquella famosa revolución de los jóvenes fue puesta al lado de la tumba de Napoleón, "en el desván de los recuerdo[...] Claro que siempre habrá otros jóvenes, p[...] que la gente se empecina en nacer.

El jueves pasado por la noche, en el fi[...] de la *première* de su última película, *Sur,* el [...] rector Fernando Solanas alcanzó a decir a[...] periodista: "Hoy leí un cable, creo que tu[...] donde hablás de *Cine Liberación*. Ah[...] puedo decirte que *Sur* es para mí una libe[...] ción. Liberación de tantas penas, de tan[...] trabajos...". La voz se perdió en el tumu[...] pero tal vez quería hablar de otra liberaci[...] la de haberse podido soltar con sus fantas[...] con sus mitos más íntimos, con sus astu[...] fotográficas, de aquel rigor militante [...] acotó —hace veinte años— el resultado [...] memorable de todas las propuestas del G[...] po Cine Liberación: *La hora de los horn[...]* la película más comentada, en el plano m[...] dial, de toda la historia del cine argentin[...]

Ahora, la palabra grupo parece un é[...] sis; el tiempo ha decantado aquel entusias[...] abarcante, reduciendo a *Cine Liberació[...]* nombre de Solanas y —en tamaño más [...] co, en cuanto a resonancia— al de Octa[...] Getino. Pero cualquiera que todavía pu[...]



La hora de los hornos

Después de "La hora de los hornos"



Jorge Sáenz

¿El cine argentino veinte años después de *La hora de los hornos*? Hay preguntas que tienden a predeterminar la respuesta. Esta es una de ellas. Determina por adelantado la existencia de una suerte de hito histórico, cosa que no comparto.

La hora de los hornos fue una película importante por más de un motivo, pero no marca, a mi juicio, un "antes y un después" en el cine argentino: no hubo modificaciones vinculadas a ella en la cinematografía nacional posterior.

Hubo sí, una extraordinaria difusión nacional (sobre todo clandestina) e internacional, y numerosos premios. Luego, el cine argentino —y también Solanas— siguió su marcha por otros rumbos.

Tal vez, esto podría llevarnos a formular otra pregunta: ¿Por qué *La hora...* no produjo continuidad en sus propios autores? No debe olvidarse que Octavio Getino fue coautor de la película. Y que las siguientes películas de ambos (fuera de un largo reportaje al general Perón en Puerta de Hierro) fueron obras de contenido y personajes simbólicos, totalmente alejadas del estilo directo y enfático de *La hora...,* estructurada con el apoyo de datos estadísticos manejados en base al objetivo de la película y que no dudaba en modificar contenidos según el devenir político. Getino realizó *El familiar* y Solanas *Los hijos de Fierro*. A partir de allí cada uno siguió un camino diferente.

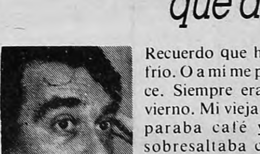
Estimo que Solanas es un realizador brillante con un brillante sentido de la oportunidad para manejar temas y estilos.

Y que el tema a tratar en una nota sería: el cine de Solanas veinte años después de *La hora de los hornos.*

A cargo del autor de la pregunta que encabeza esta respuesta.

Simón Feldman

Más cerc[...] que d[...]



Miguel Martelotti

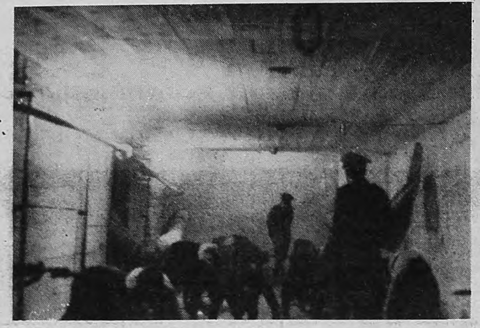
Recuerdo que h[...] frío. O a mí me p[...] ce. Siempre era[...] vierno. Mi vieja [...] paraba café y [...] sobresaltaba c[...] vez que en el de[...] tamento sonab[...] marcha peroni[...] Entonces me llamaba a la cocina y me[...] cía que ella toleraba todo. Que le llen[...] la casa con gente que no conocía, [...] agujereáramos la alfombra con los puc[...] Pero lo que no podía soportar eran [...] acordes que le recordaban a la "dicta[...] ra".

"Cómo se ve que ustedes entonces e[...] chicos y no saben lo que fue aquello.[...]

En ese marco transcurrían algunas [...] las funciones clandestinas de *La hor[...] los hornos*. Yo tenía 20 años y, com[...] mayoría de mis compañeros, nos s[...] tíamos más militantes que cineastas.

También recuerdo algunos barrios, [...] gunas calles. Un viaje a Córdoba p[...] una función tan clandestina que yo [...] había cambiado el nombre.

Ahora lamento no recordar cómo [...] llamaba en esas ocasiones, aquel otro [...] fuí, por el que no siento nostalgia, p[...] con el que me parece ser injusto al ha[...] olvidado su nombre.



Los hijos de Fierro

LA FUSION ESTETICA Y POLITICA

Por Rafael Filippelli

Decir "a veinte años de *La hora de los hornos*" equivale a decir, en la filmografía de Solanas, de *La hora de los hornos* a *Sur*, película que se acaba de estrenar y que parece inscribirse en la etapa iniciada por *El exilio de Gardel*. Al mismo tiempo sería interrogarse sobre qué pasó en el arte cinematográfico durante estos últimos veinte años, no sólo en la Argentina sino en el mundo.

Si uno se pregunta qué se hizo en nuestro país a partir de o contra *La hora de los hornos*, llegaría a una conclusión estremecedora: prácticamente nada. La respuesta sería quizá diferente si se dijera "a treinta años de *La casa del ángel*", de Leopoldo Torre Nilsson. En los años siguientes se filmó a favor o en contra de aquel cine de Torre Nilsson y, a conciencia de que la afirmación puede ser exagerada, una parte del buen cine argentino posterior se hizo a partir de *La casa del ángel*, ***El secuestrador***, ***La caída*** y *La mano en la trampa*. Dicho de otro modo, aquel cine no fue meramente epocal.

Si uno hiciera la experiencia de volver a ver, veinte años después, *La hora de los hornos*, seguramente se encontraría con una película fechada: 1968, año emblemático. Fechada por la urgencia de la intervención, por la imperiosa necesidad de incidir sobre la sociedad en un sentido revolucionario, por el programa de unir estética y política prescindiendo de mediaciones convencionales tributarias del realismo o de la tradición de crítica y denuncia. Por lo demás, la película se exhibía en sindicatos combativos, centros de estudiantes y casas de militantes, no sólo porque el gobierno hubiera prohibido su proyección en las salas cinematográficas sino porque *La hora de los hornos* cuestionaba la pertinencia de los cines convencionales como única forma de exhibición de películas. Había que llegar allí donde no llegaba el mercado, donde estaban los contingentes sociales del cambio.

Eran los años de la revolución, del poder al alcance de las manos, del arte político, de metáforas extremas y arriesgadas como "empuñar la cámara como un fusil". Pero eso no ocurría sólo en la Argentina. Godard rompía con el sistema de producción, distribución y exhibición de películas y filmaba, de 1968 a 1971, entre otras, *Le gai savoir*, prohibida por la censura francesa, *Cinétracts*, *Un film comme les autres*, *British sounds*, *Pravda*, *Vent d'est*, *Luttes en Italie*, *Jusqu'a la victoire*, *Vladimir et Rosa*, casi todas de duración incompatible con los sistemas de exhibición comercial: sesenta, cuarenta, cincuenta o treinta minutos, rodadas en 16 milímetros y a veces en blanco y negro. También *La hora de los hornos* podía tener duraciones no convencionales, perder escenas, soportar el agregado de otras, ser interrumpida para la discusión de la militancia.

La consigna de la época era vanguardia estética y revolución política: en Europa, con el acento puesto en la lucha de clases; en la Argentina (y *La hora de los hornos* es su mejor ejemplo), en la contradicción imperialismo/dependencia y oligarquía/pueblo, en la aplicación de las tesis de Fanon sobre el Tercer Mundo y en el papel consiguiente que, en el proceso político, debía cumplir el peronismo llamado revolucionario.

Nunca me gustó del todo *La hora de los hornos* y si bien ésta no es precisamente la ocasión para desarrollar los motivos, sería de una blandura impropia con el talento de Solanas no mencionar su maniqueísmo ideológico y narrativo y la mostración un poco exhibicionista de algunos de sus recursos estéticos. Sin embargo, hoy, veinte años después, debo reconocer lo importante que fue la existencia de esta película. Intentaba una síntesis de historia y política (o de la historia al servicio de la política), de reportaje y documento; escuchaba las voces de aquellos que el cine no había escuchado, inventando una forma del film político cuya tensión hacia el cambio era tan imperiosa como su esquematismo ideológico. Solanas, con *La hora de los hornos*, ganó también una audiencia europea, con justicia: decía aquello que allá quería escucharse, con una estética que por su sistema de mezclas, era la esperada del Tercer Mundo. "Eramos refinados salvajes revolucionarios y bricoleurs", se dijo entonces.

En este sentido, vuelvo al comienzo, de *La hora de los hornos* a *Sur* (que no vi) o a *El exilio de Gardel* (que sí he visto), Solanas parece sintonizar una vez más el espíritu de una época. No sé si esto es un mérito, pero es evidente que Solanas ha sabido reconocer los cambios producidos en el mundo y en el cine. No sólo en cuanto a los sistemas de producción y exhibición de películas, sino también a los virajes de la moda. Del distanciamiento a la identificación, del cine épico al intimista con trasfondo social, del collage violento a la fluidez narrativa, Solanas acompaña así el ocaso de las vanguardias y la Nueva Alianza del cine en busca de su público.

EL CRUCE ENTRE LA REALIDAD Y LA ESPERANZA

Por Miguel Briante

Guionada por el propio autor; en pleno montaje, fue denunciado como subversivo por el servicial pasquín *Prensa Confidencial* y tuvo que huir del país. De los sutiles manejos políticos sabría muy pronto Octavio Getino, cuando intentó instrumentar la siempre postergada ley del seis a uno —que obligaría a productores y exhibidores a mostrar una película argentina por cada seis extranjeras— y se encontró con que en el país empezaba a faltar insulina. A un año del gobierno radical, el director de *Quebracho*, Ricardo Wullicher, quiso llevar adelante la misma propuesta y terminó renunciando a su puesto de subdirector del Instituto de Cine. Así que veinte años no es nada y las estrategias artesanales y políticas instrumentadas con *La hora de los hornos* —búsqueda de otros canales de exhibición, inserción en sindicatos o en clubes de barrio— vuelven a ser cíclicamente un exotismo. Aún hoy —cuando Pino Solanas ha entrado, directamente, en el mecanismo más tradicional de la industria del cine— hay quienes niegan los doscientos mil argentinos, entre los cuales más de dos mil fueron encarcelados o fichados, que vieron su ensayo de cine político.

En aquella primera declaración del grupo se decía que *La hora de los hornos* era, antes que un film, un acto. "Un acto para la liberación. Una obra inconclusa, abierta para incorporar el diálogo y para el encuentro de voluntades revolucionarias. Obra marcada por las limitaciones propias de nuestra sociedad y de nosotros, pero llena también de las posibilidades de nuestra realidad y de nosotros mismos."

Estaba firmada en mayo de 1968. Ayer, desde París, llegó un cable. Dice que una exposición dedicada a recordar los acontecimientos de aquella famosa revolución de los jóvenes fue puesta al lado de la tumba de Napoleón, "en el desván de los recuerdos". Claro que siempre habrá otros jóvenes, porque la gente se empecina en nacer.

El jueves pasado por la noche, en el final de la *première* de su última película, *Sur*, el director Fernando Solanas alcanzó a decir a un periodista: "Hoy leí un cable, creo que tuyo, donde hablás de *Cine Liberación*. Ahora puedo decirte que *Sur* es para mí una liberación. Liberación de tantas penas, de tantos trabajos...". La voz se perdió en el tumulto, pero tal vez quería hablar de otra liberación: la de haberse podido soltar con sus fantasías, con sus mitos más íntimos, con sus astucias fotográficas, de aquel rigor militante que acotó —hace veinte años— el resultado más memorable de todas las propuestas del Grupo Cine Liberación: *La hora de los hornos*, la película más comentada, en el plano mundial, de toda la historia del cine argentino.

Ahora, la palabra grupo parece un énfasis; el tiempo ha decantado aquel entusiasmo abarcante, reduciendo a *Cine Liberación* al nombre de Solanas y —en tamaño más chico, en cuanto a resonancia— al de Octavio Getino. Pero cualquiera que todavía pueda transitar los pasillos del viejo laboratorio Alex sabe que la propuesta teórica de *Liberación* intentaba apretar, codificar y dar dirección a un montón de esfuerzos desparramados. Por esos pasillos anda la memoria de camarógrafos anónimos o guionistas que titilan desde los títulos de algún perdido film testimonial, o de los directores muertos o desaparecidos.

La primera, la más apretada de las declaraciones del *Grupo Liberación*, está fechada en 1968. El rodaje de *La hora de los hornos* —que finalmente fue presentada con ese manifiesto— comenzó en 1966. Eso está marcando un cruce claro entre la teoría y la práctica, enunciando que esa teoría se fue armando en una confrontación dialéctica entre la esperanza de las palabras y la realidad, llena de dificultades. La primera dificultad era nada menos que el sistema que se quería cambiar, su tejido de silencios. "A diferencia de las grandes naciones —dice aquella declaración—, en nuestro país la información no existe. Vegeta una seudoinformación que el neocolonialismo maneja hábilmente para ocultar a los pueblos su propia realidad y negar así su existencia." Esa irrefutable verdad estaba apuntalada en datos concretos de la industria del cine. En un reportaje realizado en 1973, poco días antes de que asumiera el gobierno de Cámpora —es decir: pocos días antes de que el guionista de *La hora de los hornos*, Octavio Getino, asumiera la dirección del Instituto Nacional de Cine— Solanas señalaba, entre otras cosas, algunas reglas impuestas por las multinacionales del cine. Nadie podía entrar al circuito del cine si no filmaba en 35 milímetros y de cada cuatrocientos films estrenados en la Argentina nada más que el siete por ciento eran nacionales. La declaración del *Grupo Liberación* había postulado: "El pueblo de un país recolonizado como el nuestro no es dueño de la tierra que pisa ni de las ideas que lo envuelven; no es suya la cultura dominante; al contrario, la padece. Sólo posee su conciencia nacional, su capacidad de subversión. La rebelión es su mayor manifestación de cultura. El único papel válido que cabe al intelectual, al artista, es su incorporación a esa rebelión testimoniándola y profundizándola". Por lo tanto: "No hay en América latina espacio ni para la expectación ni para la inocencia. Una y otra son formas de complicidad con el imperialismo. Toda actividad intelectual que no sirva a la lucha de la liberación nacional es fácilmente digerida por el opresor y absorbida por el gran pozo séptico que es la cultura del sistema". ¿Cómo? Fácil: "Hay —diría ya en 1973 Solanas— una gran dependencia económica de los monopolios de distribución y también en el problema de la exhibición, que atenta a la expansión de una cinematografía realmente nacional". De la ferocidad de esos monopolios, pudo dar cuenta, hacia fines de 1972, el director de *Operación Masacre*, Jorge Cedrón, la versión cinematográfica del mítico libro de Rodolfo Walsh.



La hora de los hornos

Después de "La hora de los hornos"



Jorge Sáenz

¿El cine argentino veinte años después de *La hora de los hornos*? Hay preguntas que tienden a predeterminar la respuesta. Esta es una de ellas. Determina por adelantado la existencia de una suerte de hito histórico, cosa que no comparto.

La hora de los hornos fue una película importante por más de un motivo, pero no marca, a mi juicio, un "antes y un después" en el cine argentino: no hubo modificaciones vinculadas a ella en la cinematografía nacional posterior.

Hubo sí, una extraordinaria difusión nacional (sobre todo clandestina) e internacional, y numerosos premios. Luego, el cine argentino —y también Solanas— siguió su marcha por otros rumbos.

Tal vez, esto podría llevarnos a formular otra pregunta: ¿Por qué *La hora...* no produjo continuidad en sus propios autores? No debe olvidarse que Octavio Getino fue coautor de la película. Y que las siguientes películas de ambos (fuera de un largo reportaje al general Perón en Puerta de Hierro) fueron obras de contenido y personajes simbólicos, totalmente alejadas del estilo directo y enfático de *La hora...*, estructurada con el apoyo de datos estadísticos manejados en base al objetivo de la película y que no dudaba en modificar contenidos según el devenir político. Getino realizó *El familiar* y Solanas *Los hijos de Fierro*. A partir de allí cada uno siguió un camino diferente.

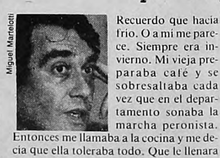
Estimo que Solanas es un realizador brillante con un brillante sentido de la oportunidad para manejar temas y estilos.

Y que el tema a tratar en una nota sería: el cine de Solanas veinte años después de *La hora de los hornos*.

A cargo del autor de la pregunta que encabeza esta respuesta.

Simón Feldman

Más cerca de la poesía que del panfleto



Miguel Martelotti

Recuerdo que hacía frío. O a mí me parece. Siempre era invierno. Mi vieja preparaba café y se sobresaltaba cada vez que en el departamento sonaba la marcha peronista. Entonces me llamaba a la cocina y me decía que ella toleraba todo. Que le llenara la casa con gente que no conocía, que agujereáramos la alfombra con los puchos. Pero lo que no podía soportar eran esos acordes que le recordaban a la "dictadura".

"Cómo se ve que ustedes entonces eran chicos y no saben lo que fue aquello..."

En ese marco transcurrían algunas de las funciones clandestinas de *La hora de los hornos*. Yo tenía 20 años y, como la mayoría de mis compañeros, nos sentíamos más militantes que cineastas.

También recuerdo algunos barrios, algunas calles. Un viaje a Córdoba para una función tan clandestina que yo me había cambiado el nombre.

Ahora lamento no recordar cómo me llamaba en esas ocasiones, aquel otro que fui, por el que no siento nostalgia, pero con el que me parece ser injusto al haber olvidado su nombre.

Pero ése también fui yo. Según creíamos, nos jugábamos la vida. Por una película. Por lo que entendíamos que esa película tenía que ver con nuestro sueño de una sociedad más justa, de un mundo mejor.

En ese sentido, creo que pocos cineastas en el mundo pueden haber logrado de los demás un compromiso tan grande con su obra. Casi el mismo que Solanas había tenido al filmarla.

Después pasaron muchos años. Muchas cosas.

Sobrevivimos. Y crecimos. Hoy creo que también nos jugamos la vida. Pero en el set de filmación. Hoy celebro a este Solanas más cerca de la poesía que del panfleto. Este Solanas de dimensión universal, este Pino del que todos podemos aprender mucho.

Salud maestro. Pero nunca más me hagas transitar las frías noches con nombre cambiado.

Que nunca más nos sorprendan las noches de tanto miedo, de tanta incertidumbre, de tanto exilio, de tanta tristeza por compañeros caídos.

Seguimos soñando. Y a mamá la marcha peronista ya no le molesta tanto.

Eliseo Subiela

La épica detrás del discurso político



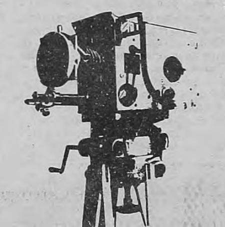
Gustavo Gilabert

Hacia fines de los '60 irrumpe "Cine Liberación" o más precisamente irrumpe *La hora de los hornos*. La novedad no consistía en la denuncia social —cine que ya tenía en nuestro país una larga tradición— sino en el carácter instrumental del cine, que no sólo reflejaba sino que actuaba, que se convertía en una herramienta en el quehacer político.

El film en sí era sólo una parte de *La hora de los hornos*. Las exhibiciones marginales —obviamente clandestinas— y las discusiones generadas después de cada exhibición formaban parte de un todo.

Para mí —que en aquellos años era estudiante de cine y pertenecía a un pequeño, pero inmaculado grupo escindido de la izquierda tradicional— *La hora de los hornos* me era lejana, pero también atractiva. Si bien había visto sólo una parte —la versión completa la vi en el '73— me resultaba atrayente una cierta épica que creí ver detrás del discurso político, y una saludable desaprensión respecto a la ortodoxia de las formas y una búsqueda de nuevas maneras de narrar. Epica y búsqueda que Solanas desarrolla y consolida con gran talento a partir de *El exilio de Gardel*.

Carlos Sorín





Los hijos de Fierro

DE ESPECTADOR A ACTOR

Por Horacio González

Mucho antes de la videocasetera, nos reuníamos en sigilosas casas particulares para ver una película. No sabíamos hasta qué punto ese hecho formaba parte de un esfuerzo, de incalculables consecuencias, para cambiar la relación y el rol del espectador frente a la obra de arte.

Fue hace veinte años, en efecto, que comenzamos a ver *La hora de los hornos* (que acababa de ser premiada en el Festival de Pessaro, Italia), en condiciones de semiclandestinidad. La memoria, para ser memoria, no siempre debe ser puntillosa compañera. Por eso, no recuerdo si fue en la proyección a la que yo asistí, que se repartió un volantito del Grupo *Cine Liberación* —quizás lo haya leído tiempo después—, en el que con satisfacción se decía que quien asistía al film, lo hacía con plena conciencia de exponer su seguridad personal.

Solanas y Getino se habían impresionado, como todos, por el libro de Fanon, *Los condenados de la tierra*. Pero cuando los militantes leíamos uno de sus drásticos axiomas, "todo espectador es un cobarde o un traidor", descansábamos tranquilos en la soberana confirmación de nuestra virginidad de activistas. No éramos espectadores. Pero, claro, otra cosa era leer esa frase y querer hacer una película. Si ese fanonismo existencialista anunciaba que no había otra cuestión más real que la redención de la conciencia oprimida, toda manifestación artística debía también convertir al "oprimido espectador" en un actor libre de la historia.

Si el que iba a ver *La hora de los hornos* se incluía realmente en la experiencia de riesgo que implicaba su presencia, la película no podía buscar la multiplicación sino la desaparición de los espectadores.

Era un "cine en acto", decían sus directores para justificar la blasfemia contra el espectador, esa figura trascendental que cimentaba todas las historias del arte conocidas. Tercermundistas, Solanas y Getino no buscaron los antecedentes europeos de esa actitud. Pero menos que en el Brecht en el que después pensaron cuando filmaron sus películas didácticas para el tempestuoso peronismo de los años '70, esos antecedentes los hubieran encontrado en Artaud. O por lo menos en el cruel dilema que a éste desesperaba: cómo hacer que la palabra se transforme en gesto y no interrumpa artificialmente la experiencia.

Los críticos de cine italianos que se asombraron con *La hora de los hornos*, sin embargo, pensaron en Eisenstein. Así se lee en la edición de mayo de 1968 de la revista *Bianco e Nero*, donde junto a algunos reparos que se hacían a la línea política de *La hora de los hornos*, se festejaba la continuidad argentina del "sueño inconcluso" de Eisenstein: poner en imágenes las estructuras lógicas de dominación propias de la civilización capitalista.

El documental de Solanas y Getino quería ser un ensayo teórico-crítico que descubriera, por el solo peso de las imágenes, la forma alienada de la historia. Deseaban reestablecer la continuidad entre el arte y la vida, entre las imágenes poéticas y la actividad histórica, con lo cual se aproximaban a las consignas marcusianas del '68.

¿Qué se mantuvo de este programa, llamado del "tercer cine"? Un programa que afirmaba que la lucha antiimperialista contenía el mayor patrimonio científico-artístico posible, con lo cual era más avanzado que el contemporáneo manifiesto sobre la *Estética del Hambre* de Glauber Rocha. En principio, Fernando Solanas ha mantenido en *Los hijos de Fierro* la idea de continuidad entre la historia y la narrativa de ficción. Sólo que esa continuidad es más compleja y hasta inversa. La ficción no se disuelve ahora frente a la historia sino que le reclama a ésta sus militantes. Promete devolverlos. O bien la historia se los arranca, como a Julio Troxler, para un fin de ciclo.

En *El exilio de Gardel* o en *Sur* se completa el giro de la historia hacia los mitos literarios argentinos. Solanas, como todos, ha descubierto que la historia es más densa y opaca que lo que enseñaron los años '60. Ahora no la entrega sin más "a la vida", "a la acción", ni le "roba" sus protagonistas, para establecer paralelismos instructivos. La confronta con el panteón del tango, mostrado como un saber lejano y encofrado, apto para interrogar el presente gracias a la paradoja de su irremediable arcaísmo.

La "poética de las imágenes" se mantiene enhiesta. Y en cuanto a los espectadores, esa abstracción fundamental de cualquier cultura, vuelven por sus fueros en la única semiclandestinidad que los reclama, la semioscuridad de las salas de cine. A veinte años de *La hora de los hornos*, imaginemos que ése sea un sigiloso homenaje a quien propuso el "riesgo de ver" una película, para trazar mucho después lo que llamó "la poética del riesgo".

E ENTRE LA ESPERANZA

el Briante

transitar los pasillos del viejo laboratorio Alex sabe que la propuesta teórica de *Liberación* intentaba apretar, codificar y dar dirección a un montón de esfuerzos desparramados. Por esos pasillos anda la memoria de camarógrafos anónimos o guionistas que titilan desde los títulos de algún perdido film testimonial, o de los directores muertos o desaparecidos.

La primera, la más apretada de las declaraciones del *Grupo Liberación*,está fechada en 1968. El rodaje de *La hora de los hornos* —que finalmente fue presentada con ese manifiesto— comenzó en 1966. Eso está marcando un cruce claro entre la teoría y la práctica, enunciando que esa teoría se fue armando en una confrontación dialéctica entre la esperanza de las palabras y la realidad, llena de dificultades. La primera dificultad era nada menos que el sistema que se quería cambiar, su tejido de silencios. "A diferencia de las grandes naciones —dice aquella declaración—, en nuestro país la información no existe. Vegeta una seudoinformación que el neocolonialismo maneja hábilmente para ocultar a los pueblos su propia realidad y negar así su existencia." Esa irrefutable verdad estaba apuntalada en datos concretos de la industria del cine. En un reportaje realizado en 1973, poco días antes de que asumiera el gobierno de Cámpora —es decir: pocos días antes de que el guionista de *La hora de los hornos*, Octavio Getino, asumiera la dirección del Instituto Nacional de Cine— Solanas señalaba, entre otras cosas, algunas reglas impuestas por las multinacionales del cine. Nadie podía entrar al circuito del cine si no filmaba en 35 milímetros y de cada cuatrocientos films estrenados en la Argentina nada más que el siete por ciento eran nacionales. La declaración del *Grupo Liberación* había postulado: "El pueblo de un país recolonizado como el nuestro no es dueño de la tierra que pisa ni de las ideas que lo envuelven; no es suya la cultura dominante; al contrario, la padece. Sólo posee su conciencia nacional, su capacidad de subversión. La rebelión es su mayor manifestación de cultura. El único papel válido que cabe al intelectual, al artista, es su incorporación a esa rebelión testimoniándola y profundizándola". Por lo tanto: "No hay en América latina espacio ni para la expectación ni para la inocencia. Una y otra son formas de complicidad con el imperialismo. Toda actividad intelectual que no sirva a la lucha de la liberación nacional es fácilmente digerida por el opresor y absorbida por el gran pozo séptico que es la cultura del sistema". ¿Cómo? Fácil: "Hay —diría ya en 1973 Solanas— una gran dependencia económica de los monopolios de distribución y también en el problema de la exhibición, que atenta a la expansión de una cinematografía realmente nacional". De la ferocidad de esos monopolios, pudo dar cuenta, hacia fines de 1972, el director de *Operación Masacre*, Jorge Cedrón, la versión cinematográfica del mítico libro de Rodolfo Walsh.



e la poesía anfleto

Pero ése también fui yo. Según creíamos, nos jugábamos la vida. Por una película. Por lo que entendíamos que esa película tenía que ver con nuestro sueño de una sociedad más justa, de un mundo mejor.

En ese sentido, creo que pocos cineastas en el mundo pueden haber logrado de los demás un compromiso tan grande con su obra. Casi el mismo que Solanas había tenido al filmarla.

Después pasaron muchos años. Muchas cosas.

Sobrevivimos. Y crecimos. Hoy creo que también nos jugamos la vida. Pero en el set de filmación. Hoy celebro a este Solanas más cerca de la poesía que del panfleto. Este Solanas de dimensión universal, este Pino del que todos podemos aprender mucho.

Salud maestro. Pero nunca más me hagas transitar las frías noches con nombre cambiado.

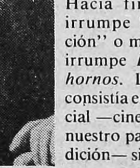
Que nunca más nos sorprendan las noches de tanto miedo, de tanta incertidumbre, de tanto exilio, de tanta tristeza por compañeros caídos.

Seguimos soñando. Y a mamá la marcha peronista ya no le molesta tanto.

Eliseo Subiela



La épica detrás del discurso político

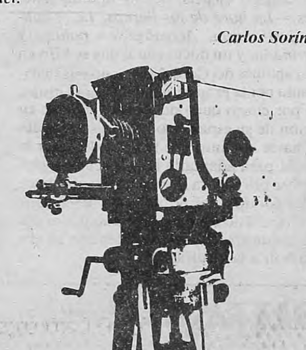
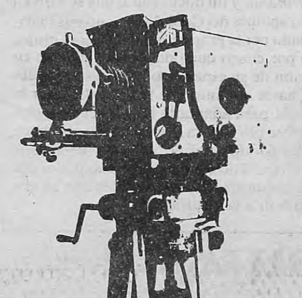
Gustavo Gilabert

Hacia fines de los '60 irrumpe "Cine Liberación" o más precisamente irrumpe *La hora de los hornos*. La novedad no consistía en la denuncia social —cine que ya tenía en nuestro país una larga tradición— sino en el carácter instrumental del cine, que no sólo reflejaba sino que actuaba, que se convertía en una herramienta en el quehacer político.

El film en sí era sólo una parte de *La hora de los hornos*. Las exhibiciones marginales —obviamente clandestinas— y las discusiones generadas después de cada exhibición formaban parte de un todo.

Para mí —que en aquellos años era estudiante de cine y pertenecía a un pequeño, pero inmaculado grupo escindido de la izquierda tradicional— *La hora de los hornos* me era lejana, pero también atractiva. Si bien había visto sólo una parte —la versión completa la vi en el '73— me resultaba atrayente una cierta épica que creí ver detrás del discurso político, y una saludable desaprensión respecto a la ortodoxia de las formas y una búsqueda de nuevas maneras de narrar. Epica y búsqueda que Solanas desarrolla y consolida con gran talento a partir de *El exilio de Gardel*.

Carlos Sorín



Los hijos de Fierro

DE ESPECTADOR A ACTOR

Por Horacio González

Mucho antes de la videocasetera, nos reuníamos en sigilosas casas particulares para ver una película. No sabíamos hasta qué punto ese hecho formaba parte de un esfuerzo, de incalculables consecuencias, para cambiar la relación y el rol del espectador frente a la obra de arte.

Fue hace veinte años, en efecto, que comenzamos a ver *La hora de los hornos* (que acababa de ser premiada en el Festival de Pessaro, Italia), en condiciones de semiclandestinidad. La memoria, para ser memoria, no siempre debe ser puntillosa compañera. Por eso, no recuerdo si fue en la proyección a la que yo asistí, que se repartió un volantito del Grupo *Cine Liberación* —quizás lo haya leído tiempo después—, en el que con satisfacción se decía que quien asistía al film, lo hacía con plena conciencia de exponer su seguridad personal.

Solanas y Getino se habían impresionado, como todos, por el libro de Fanon, *Los condenados de la tierra*. Pero cuando los militantes leíamos uno de sus drásticos axiomas, "todo espectador es un cobarde o un traidor", descansábamos tranquilos en la soberana confirmación de nuestra virginidad de activistas. No éramos espectadores. Pero, claro, otra cosa era leer esa frase y querer hacer una película. Si ese fanonismo existencialista anunciaba que no había otra cuestión más real que la redención de la conciencia oprimida, toda manifestación artística debía también convertir al "oprimido espectador" en un actor libre de la historia.

Si el que iba a ver *La hora de los hornos* se incluía realmente en la experiencia de riesgo que implicaba su presencia, la película no podía buscar la multiplicación sino la desaparición de los espectadores.

Era un "cine en acto", decían sus directores para justificar la blasfemia contra el espectador, esa figura trascendental que cimentaba todas las historias del arte conocidas. Tercermundistas, Solanas y Getino no buscaron los antecedentes europeos de esa actitud. Pero menos que en el Brecht en el que después pensaron cuando filmaron sus películas didácticas para el tempestuoso peronismo de los años '70, esos antecedentes los hubieran encontrado en Artaud. O por lo menos en el cruel dilema que a éste desesperaba: cómo hacer que la palabra se transforme en gesto y no interrumpa artificialmente la experiencia.

Los críticos de cine italianos que se asombraron con *La hora de los hornos*, sin embargo, pensaron en Eisenstein. Así se lee en la edición de mayo de 1968 de la revista *Bianco e Nero*, donde junto a algunos reparos que se hacían a la línea política de *La hora de los hornos*, se festejaba la continuidad argentina del "sueño inconcluso" de Eisenstein: poner en imágenes las estructuras lógicas de dominación propias de la civilización capitalista.

El documental de Solanas y Getino quería ser un ensayo teórico-crítico que descubriera, por el solo peso de las imágenes, la forma alienada de la historia. Deseaban reestablecer la continuidad entre el arte y la vida, entre las imágenes poéticas y la actividad histórica, con lo cual se aproximaban a las consignas marcusianas del '68.

¿Qué se mantuvo de este programa, llamado del "tercer cine"? Un programa que afirmaba que la lucha antiimperialista contenía el mayor patrimonio científico-artístico posible, con lo cual era más avanzado que el contemporáneo manifiesto sobre la *Estética del Hambre* de Glauber Rocha. En principio, Fernando Solanas ha mantenido en *Los hijos de Fierro* la idea de continuidad entre la historia y la narrativa de ficción. Sólo que esa continuidad es más compleja y hasta inversa. La ficción no se disuelve ahora frente a la historia sino que le reclama a ésta sus militantes. Promete devolverlos. O bien la historia se los arranca, como a Julio Troxler, para un fin de ciclo.

En *El exilio de Gardel* o en *Sur* se completa el giro de la historia hacia los mitos literarios argentinos. Solanas, como todos, ha descubierto que la historia es más densa y opaca que lo que enseñaron los años '60. Ahora no la entrega sin más "a la vida", "a la acción", ni le "roba" sus protagonistas, para establecer paralelismos instructivos. La confronta con el panteón del tango, mostrado como un saber lejano y encofrado, apto para interrogar el presente gracias a la paradoja de su irremediable arcaísmo.

La "poética de las imágenes" se mantiene enhiesta. Y en cuanto a los espectadores, esa abstracción fundamental de cualquier cultura, vuelven por sus fueros en la única semiclandestinidad que los reclama, la semioscuridad de las salas de cine. A veinte años de *La hora de los hornos*, imaginemos que ése sea un sigiloso homenaje a quien propuso el "riesgo de ver" una película, para trazar mucho después lo que llamó "la poética del riesgo".

PINO SOLANAS

El film como acto de rebelión



Teniendo en cuenta que *La hora de los hornos* se realizó en la época de Onganía, se comprende hasta qué punto la película significó un acto de rebelión, de insurrección frente a la violencia imperante desde el golpe de Estado. Se trataba de unir esa protesta civil y política —en una época en que se entendía que una obra artística era pura e incontaminada— con una actitud de ruptura, sumándonos a un proyecto de liberación. Salíamos entonces del colegio pupilo, del modelo académico de lo que era el cine y al mismo tiempo salíamos a buscar nuestra identidad en un film que era un equivalente al ensayo histórico.

La preocupación por el tema del país, que mantuve en todas mis películas, era común a una generación que se había buscado a sí misma en los caminos tradicionales de la izquierda, que se había descolgado de las grandes mayorías populares. Así surgió mi inserción en el peronismo, rescatando la experiencia histórica de FORJA, la gente como Raúl Scalabrini Ortiz o Arturo Jauretche —a los que rindo homenaje en *Sur*— que se asumió como fiscal del país en una soledad espantosa, la de la década infame. Ellos colaboraron a desmantelar esa concepción cultural según la cual lo bueno está afuera, que sostiene que a lo sumo los argentinos podemos ser imitadores. La generación del 60, a la que reivindico con orgullo, fue la primera que reaccionó masivamente contra ese pensamiento colonizado.

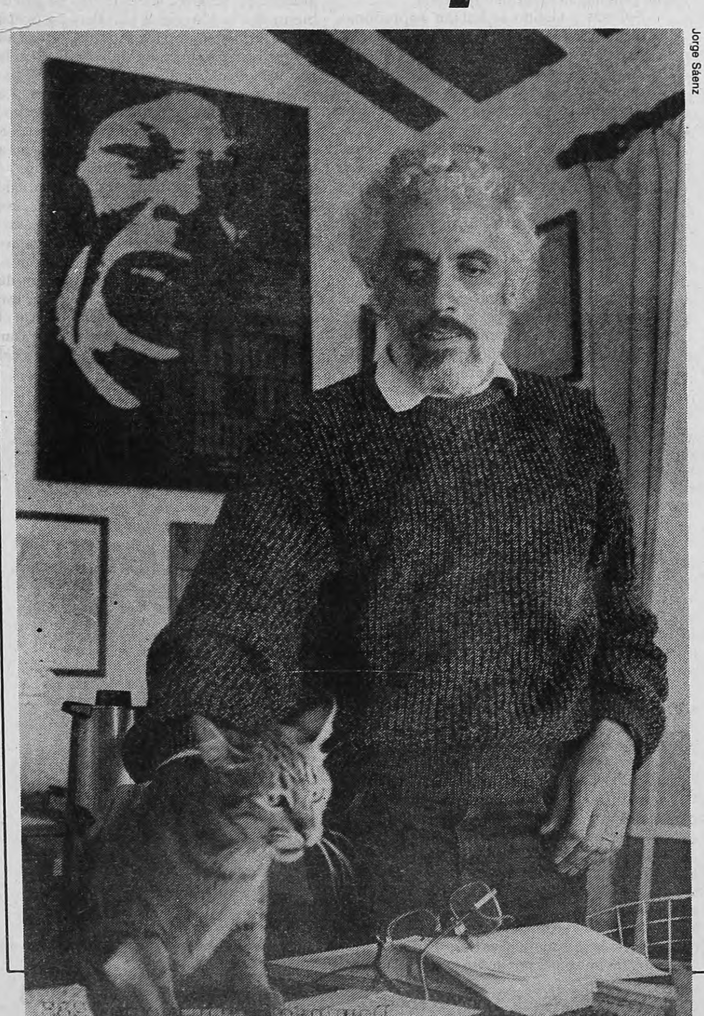
Hoy seguimos siendo víctimas de todo eso, más aun después de la aplanadora de la última dictadura, maquinaria del terror y el vaciamiento. Nos encontramos con una generación que no conoce el pasado a la cual se le pretende demostrar que no existió nada antes que tuviera interés, cuando hubo experiencias ideológicas, políticas y artísticas excepcionales. Lo digo en *Sur:* Sólo se aprende de la derrota, como sólo se crece en el dolor. Salir del modelo del reformatorio académico, del país de los viejos, es algo que le pediría a todo tipo que tiene 25 o 30 años. Que pateen el tablero. Si no lo patean a esa edad, ¿cuándo lo van a patear? ¿Cuándo estén integrados a la máquina de la frustración?

La hora de los hornos fue una reacción contra eso, queríamos hacer un cine diferente, utilizar todos los lenguajes, contrapuntos, travellings cortados de pronto en una foto fija. En esa misma búsqueda continúo: oponer al cine del plano el cine de la imagen; tratar de construir una imagen con una posibilidad expresiva capaz de perdurar en la memoria y no de transmitir una explicación didáctica.

Y si *La hora*... fue el ensayo, *Los hijos de Fierro* fue el poema épico y *El exilio de Gardel* es una suite de tangos o de cuentos desestructurados, que adquieren su propia armonía. Ahí me planteé un cine grande, no un cine partidario, o militante o movilizador. Me planteé un cine nacional, popular pero esencialmente un cine poético. En *Sur*, finalmente, ya no se trata de una suite de tangos sino de una novela, una gran historia de amor individual y colectiva. Es mi acercamiento a un género de amor, una película intimista. Pero es en realidad una gran metáfora sobre una película mucho mayor que vengo escribiendo y filmando hace veinte años, con el telón de fondo del país, es mi propia vuelta centrada en estos últimos años, el complemento de *Los hijos de Fierro,* que termina cuando los protagonistas se separan y de *Tangos,* que transcurre fuera del país. Las dos últimas forman parte de una misma búsqueda y transcurren en el mismo tiempo histórico.

OCTAVIO GETINO

Información y comunicación popular



Valdría la pena replantearse la idea de hacer hoy *La hora de los hornos*. De hecho, en América latina se están haciendo numerosos trabajos que tienen que ver con lo que fue la intención de la película, ya que apuntan a inscribirse en procesos de información y comunicación popular, que se entrelazan horizontalmente con organizaciones sociales tratando temas que no trascienden en los medios masivos. Basta observar lo que ocurre en países como Bolivia, Perú, Chile o Brasil, en los que existen decenas de grupos trabajando en campos como el del video educativo o en la experimentación audiovisual con materiales que si no circulan en los medios masivos es precisamente por su búsqueda de una interlocución de las organizaciones sociales y el hombre para actuar como coprotagonistas de los procesos de comunicación.

Si tomamos en cuenta esos ejemplos, es lamentable que aquí este tipo de experiencias no se discutan. No existe el clima del 68, cuando trabajábamos en la CGT en la primera tentativa de un noticiario sindical, con Rodolfo Walsh en la prensa escrita, con Raymundo Ongaro o Ricardo de Luca, del sindicato de los navales. Si a eso le sumamos la experiencia de Gerardo Vallejo en Tucumán con los gremios azucareros, o el grupo de Cine de Base de Raymundo Gleizer, o la experiencia de Fernando Birri, nos damos cuenta de la inquietud que había por encontrar esas nuevas formas de comunicación.

El carácter esencial de este tipo de materiales —*La hora de los hornos, La revolución justicialista, Actualización política y doctrinaria,* y un documental que se hizo en doce capítulos del Cordobazo— no estaba dado tanto por la proposición de la obra artística sino por el uso que podía hacer la gente en función de su espacio social y sus necesidades, hasta el punto que se solía deshacer la película para adaptarla a las circunstancias en que se proyectara. Pese a que en esa época se dedicó un enorme esfuerzo a discutir sobre la estética del cine y a cuestionar los modelos que recibíamos, la intención no era contribuir a la historia del cine.

Eso queda claro con la historia de *La hora de los hornos.* Cuando se estrenó, una vez asumido el gobierno de Cámpora, sólo se proyectó la primera parte, la única de las tres concebida para una difusión abierta, estructurada como obra y como espectáculo para un público "no clandestino". En el festival de Pessaro, en cambio, se proyectaron las tres partes, la segunda de las cuales está estructurada con actos e intervalos para que un compañero relator facilitara el diálogo y el debate y también momentos con pantalla negra en los que Solanas y yo nos dirigíamos a los presentes.

A veinte años de aquella época el cine, hacer cine, me sigue interesando. Sin embargo creo que a veces filmar en la Argentina de hoy es un lujo o un despilfarro si por lo menos no se piensa bien lo que se va a hacer. Hay que tener en cuenta que con los 300 mil dólares que se gastan —por lo menos— en una película se pueden montar unos cuantos centros de comunicación.

Los proyectos en cine o televisión en los que trabajo en la actualidad tienen que ver con la necesidad de indagar los problemas del país actual, cuestionando el nivel de la información y los análisis que nos rodean. Pero esa indagación abarca también cuestiones como los lenguajes cinematográficos o el tratamiento de la imagen. Lo que significa moverse en un terreno de continuidad con lo que fue la experiencia de Cine Liberación, la introducción de elementos nuevos no en lo dramático, en una estética distinta. Esto obligaría a encontrar lenguajes que le dieran a la obra el mismo impacto que tuvo *La hora*... en su momento. Distinta sería también la manera del uso de ese material, ya que no existiría la clandestinidad en su producción y su difusión. El lenguaje de denuncia ya no sería tan importante, sino las características más reflexivas, con momentos que sean lo suficientemente tensionantes como para sacudir esa modorra que reina hoy en la concepción de la política y la cultura, esa situación dominada por el posibilismo, por la reducción de la capacidad de fantasía y de búsqueda de lo deseable.